

Pina Ragionieri
Michelangelo: l'arte, gli affetti

*Creatore di forme nuove che furon ben presto mondiali, veggente nei campi dello spirito con una profondità che nessun artista italiano ebbe prima o dopo **d1** di lui, Michelangelo giganteggia tra i geni della Rinascita. Aveva la scultura del Quattrocento cercata la grazia, il Buonarroti la sprezzò; aveva prodigato fiori, corone, sorrisi ai simulacri marmorei, ed egli vi scavò i solchi del dolore umano; aveva assottigliata e ingentilita ogni cosa, ed egli, sopra un mondo ingigantito scatenò le tempeste.*

Ecco, tanto per cominciare con la citazione di un grande critico, il ritratto a tutto tondo di Michelangelo tracciato nel 1923 da Adolfo Venturi: un ritratto che, nello stile del tempo, e con la grande retorica che d'altronde l'artista ben si merita, indicava anche, di lui, la forza dell'intimo (*veggente nei campi dello spirito*). Per chi svolge il suo lavoro all'interno della Casa Buonarroti, quella Casa che un memore pronipote avrebbe costruito nella prima metà del Seicento in gloria e memoria del grande avo, la citazione suscita risonanze particolarmente suggestive; permette di ripensare a Michelangelo in dimensioni anche private; a vederlo nella modesta dimora che per qualche anno abitò, ancor giovane, e di cui, all'interno del nostro palazzo secentesco, resta qualche traccia: parsimonioso per sé, ma sempre pronto a beneficiare la famiglia, e specialmente desideroso che i suoi abitassero una "casa onorevole nella città".

Dell'affetto per la famiglia dà ampia, a volte commovente, documentazione il carteggio dell'artista. Per darne un esempio tra i meno noti, affidandoci alle carte dell'Archivio Buonarroti, trasferiamoci per un momento verso la metà del secolo, quando Michelangelo da anni aveva lasciato Firenze per Roma - e fu un viaggio senza ritorno - e già aveva superato i settanta anni, e sempre più frequente gli abitava la mente il pensiero della morte. Forse per questo desiderava tanto che l'amato nipote Leonardo, l'unico nel quale potesse riporre speranze per la continuazione della stirpe, finalmente si sposasse; non solo, ma andasse ad abitare in una casa degna della famiglia. Dalle lettere di Michelangelo emergono limpide queste private, umili ambascie:

...quando ti paia di tor donna, come mi par necessario, la casa ove state non è capace del bisogno; e non trovando voi da comperare cosa al proposito, penso dove siate in via Ghibellina vi potessi allargare...

Parole, come s'intende, rivolte al nipote: siamo nel 1547. E due anni dopo, ancora:

Tu ài bisogno d'una che stia teco e che tu gli possa comandare, e che non voglia stare in su le pompe, e andare ogni dì a conviti e a nozze, perché dove è corte, è facil cosa diventar puctana e massimo chi è senza parenti. E non è d'aver respecto a dire che e' paia che tu ti voglia nobilitare, perché gli è noto che noi siàno antichi cictadini fiorentini e nobili quant'è ogni altra casa...

Raccontiamola tutta, attraverso le sue lettere a Leonardo, questa preoccupata attenzione privata di Michelangelo, che si placò soltanto con il lieto fine (e che, rammentiamo, si svolgeva intanto che lo scultore si arrovellava intorno a quella straziata *Pietà d2* che avrebbe voluto sulla sua tomba):

1550, 16 febbraio:

Tu mi scrivesti più tempo fa che volevi rassectar la casa di via Ghibellina, non trovando altra casa da comperare; di poi non so quello che t'abbi facto...

1550, 7 agosto:

Del caso del tor donna non se ne parla più, e a me è decto da ognuno che io ti die moglie, come se io n'avessi mille nella scarsella.

1553, 25 marzo:

Lionardo, io ò per l'ultima tua come tu ài, circa il tor donna, rappichato pratica per quella de' Ridolfi. E' debbe esser quactro mesi o più che io ti risposi di dua partiti di che mi scrivesti, che e' mi piacevono, e tu non me n'ài poi scricto altro, in modo che io non ti intendo e non so che fantasia si sia la tuo: e questa pratica è già durata tanto che la m'à stracho, per modo che io non so più che mi ti scrivere.

Questa de' Ridolfi, d3 se tu n'ài buona informatione che ti piaccia, to'la, e quello che io t'ò scricto altre volte del sodo, quel medesimo ti rafferma: e se e' non ti piace di tor questa, né nessuna altra, io ne lascio il pensiero a te. Io ò acteso sessanta anni a' casi vostri; ora son vechio e bisogniami pensare a' mia: sì che pigliala come a te pare, ché ciò che tu farai, à a esser per te e non per me, che ci ò a star poco.

1553, 22 aprile:

Io ò per la tua come la pratica rappichata per conto della figliuola di Donato Ridolfi è venuta a effecto: di che sia ringratiato Idio, pregandolo che ciò sia seguito con la sua gratia.

1553, 20 maggio:

Io ò per l'ultima tua, come tu ài la donna in casa e come tu ne resti molto sodisfacto, e come mi saluti da sua parte... Della sodisfatione che n'ài, n'ò grandissimo piacere e parmi sia da ringratiane Idio continuamente quante l'uom sa e può.

1553, 24 ottobre:

Io ò per la tua come la Cassandra è gravida; del che n'ò piacer grandissimo, perché spero pur che di noi resti qualche reda, o femina o mastio che si sia; e di tucto s'à a ringratiare Idio.

1554, 21 aprile:

Intendo per la tua come la Cassandra à partorito un bel figliuolo e come la sta bene, e che gli porrete nome Buonarroto: di tucto n'ò avuto grandissima allegrezza. Idio ne sia ringratiato, e lo facci buono, acciò ci facci onore e mantenga la casa.

Ma dalla nascita del primogenito dovevano passare ancora quattordici anni prima che Cassandra partorisse il figlio destinato a “mantenere la casa”, **d4** colui che seppe trarre da una modesta proprietà immobiliare la dimora “onorevole” in Firenze alla quale a lungo e invano aveva aspirato il suo grande avo: la Casa Buonarroti appunto, quale ancor oggi ci appare. Si era nel 1568. Gli diedero nome Michelangelo, in memoria del grande zio, morto ormai da quattro anni.

§§§§§§§

L'avvio della carriera artistica di Michelangelo era avvenuta all'interno di una delle più prolifiche e meglio organizzate botteghe fiorentine del tempo, quella dei fratelli Ghirlandaio, nella quale si gestiva con indubbia abilità imprenditoriale un vasto mercato, avvalendosi di numerosi collaboratori, a gradi diversi di responsabilità: Michelangelo vi entrò, non più che dodicenne, nel 1487. Si sono cercate invano tracce della sua presenza nei popolosi cicli ad affresco realizzati dalla bottega ghirlandaiasca nei suoi anni di tirocinio: ma questo non basta a dimostrare che il giovanissimo artista non avesse appreso quell'arte. Già Pomponio Gaurico, nel suo trattatello *De Sculptura*, pubblicato nel 1504, definisce Michelangelo *etiam pictor*: e siamo in una data davvero precoce, anteriore anche all'esecuzione del *Tondo Doni*. Rimane tuttavia un dato biografico costante il fatto che l'artista si sia definito e firmato sempre scultore, anche negli anni in cui, in esaltata solitudine, decorava la Volta Sistina.

Non a caso l'adolescente geniale trovò la sua strada approdando al Giardino di San Marco: esperienza davvero unica nella storia dell'apprendistato artistico in età rinascimentale, tanto unica che autorevolmente, nella seconda metà del Novecento, ne fu negata l'esistenza. Come racconta il Vasari, Lorenzo il Magnifico aveva radunato parte delle proprie collezioni artistiche, e non solo di antichità, in un giardino mediceo che si affacciava su Piazza San Marco, affidandone la custodia a Bertoldo di Giovanni, scultore strettamente legato ai destini di Casa Medici. Bertoldo non era solo una sorta di conservatore di quelle opere d'arte, ma anche e soprattutto un maestro. Infatti il Giardino - e di qui la sua peculiarità rispetto alle coeve collezioni di antichità, a Firenze e altrove - era una vera e propria palestra per l'esercitazione di giovani artisti. Nasceva da questo una sorta di stile di corte che accomunava, in nome di un sofisticato gusto mitologico e di una indubbia eleganza decorativa, le opere giovanili di alcuni dei coetanei di Michelangelo. Il giovanissimo artista, però, sperimenta fin da allora una operazione critica radicalmente divergente; e sembra prendere le distanze dalle soluzioni "all'antica" del suo maestro Bertoldo, per ricollegarsi direttamente alla drammaticità espressiva dei marmi antichi sparsi nel Giardino. Perfino Donatello, il maestro amato e studiato con passione, appare già polemicamente superato dalla forza tridimensionale della *Madonna della scala*, **d5** eseguita da un Michelangelo appena quindicenne.

Fin da queste vicende adolescenziali, che culminano in quella specialissima apoteosi dell'arte classica che è la *Battaglia dei centauri* (1492), **d6** Michelangelo indica la strada, pur restando un modello inimitabile. Si apre qui la leggenda del suo lavorare in solitudine, testimoniata nei secoli da numerose testimonianze anche figurative. Lo stesso episodio della zuffa col Torrigiano, dalla quale uscì come si sa col naso rotto, parla della sua difficoltà a restare concorde nel gruppo raffinato e anche cortigiano dei protetti di Lorenzo. Ma fin da allora la solitudine di Michelangelo non è ovvia o banale, né tanto meno esclusivamente psicologica. Non a caso gli studiosi ne hanno fatto da sempre un tema di studio più che di aneddoto, a cominciare dal Vasari, che nella *Vita* giuntina di Michelangelo (pubblicata nel 1568, quattro anni dopo la di lui morte), così lo ricorda:

Né paia nuovo a nessuno che Michelagnolo si diletta della solitudine, come quello che era innamorato dell'arte sua, che vuol l'uomo per sé solo e cogitativo, e perché è necessario che chi vuole attendere agli studii di quella fugga le compagnie: avvenga che chi attende alle considerazioni dell'arte non è mai solo né senza pensieri; e coloro che gliel'attribuivano a fantasticheria et a stranezza, hanno il torto...

L'elogio è davvero eccezionale, per un personaggio come il Vasari, personalmente incline alla socievolezza, e pronto a decantarla nella biografia di tanti artisti, a cominciare da Raffaello.

Lo star da solo, rancoroso a volte e sempre in disparte, nel lavoro quando può e spesso anche nella vita quotidiana è in Michelangelo un atteggiarsi dello spirito così intimo e segreto che non traspare spesso nemmeno nelle sue lettere e nelle sue rime. Serve a volte un atto di deduzione per capirlo:

*Sol io ardendo all'ombra mi rimango,
quand'el sol de' suoi razzi el mondo spoglia:
ogni altro per piacere, e io per doglia,
prostrato in terra, mi lamento e piango.*

Ma della veritiera leggenda dell'artista fa parte anche una maniera assai speciale di intendere l'amicizia: fin dagli anni della prima gioventù, caratterizzati da una difficile situazione economica, all'indomani del crollo mediceo, lo vediamo infatti impegnato a fornire cartoni o modelli a chi gli sta accanto. Questo è un altro e non trascurabile filo conduttore dell'intera carriera di Michelangelo, che passa le sue mirabili invenzioni sia a grandi artisti, da Sebastiano del Piombo al Pontormo, sia a personaggi minori, a cui però lo legano rapporti di condiscendente benevolenza. È una linea che comincia, nei giovanili anni romani, con l'emiliano Piero d'Argenta (si ricordi, di lui, il *Tondo* dell'Accademia di Vienna), e che prosegue fino agli anni dell'inoltrata maturità con, per esempio, il cartone dell'*Epifania*, **d7** che l'artista affidò, per il passaggio all'opera dipinta, alla mano non molto esperta di Ascanio Condivi – il quale Condivi intorno a questa tavola, come racconta il Vasari, “pestò parecchi anni”. La tavola è conservata in Casa Buonarroti, e fu acquistata a caro prezzo da Michelangelo il Giovane come opera autografa del grande avo. Oggi il cartone si conserva al British Museum.

La forza dell'amicizia contò non poco quando, nel 1534, Michelangelo lasciò Firenze per Roma, per un viaggio senza ritorno: l'artista parte per lavoro; chiamato prima da Clemente VII, e dopo la morte del papa mediceo dal nuovo pontefice Paolo III, ad affrescare la parete di fondo della Cappella Sistina; ma la sua decisione è fortemente condizionata dall'affetto per Tommaso Cavalieri, il giovane patrizio romano il cui legame con l'artista durerà fino alla morte di lui. Come recita una rima sparsa del Maestro,

Che mal si può amar ben chi non si vede.

Fu un'amicizia profonda, che portò fra l'altro alla creazione del gruppo di celebri disegni che Michelangelo volle donare all'amico **d8**; ma anche a stupende liriche:

*S'un casto amor, s'una pietà superna,
s'una fortuna infra dua amanti equale,
s'un'aspra sorte all'un dell'altro cale,
s'un spirto, s'un voler duo cor governa;*

*s'un'anima in duo corpi è fatta etterna,
ambo levando al cielo e con pari ale;
s'Amor d'un colpo e d'un dorato strale
le viscer di duo petti arda e discerna;*

*s'amar l'un l'altro e nessun se medesmo,
d'un gusto e d'un diletto, a tal mercede
c'a un fin voglia l'uno e l'altro porre:*

*se mille e mille, non sarien centesmo
a tal nodo d'amore, a tanta fede;
e sol l'isdegno il può rompere e sciorre.*

Come scrisse Romain Rolland,

*l'amore di Michelangelo per Tommaso dei Cavalieri si presta a sconcertare
gli spiriti mediocri - onesti o disonesti.*

Nonostante la giovane età (era nato intorno al 1512), al momento dell'incontro con Michelangelo il ventenne Tommaso era già noto in Roma non solo per la straordinaria bellezza, ma anche per le sue qualità di intellettuale, appassionato di musica, di arte, di archeologia. È un dato accertato della biografia di Michelangelo il ruolo spesso attivo svolto dal giovane nelle scelte artistiche del Maestro. Un esempio: quando, a partire dal 1548, il Cavalieri fu nominato deputato alla fabbrica del Campidoglio, con vera dedizione seguì i progetti michelangioleschi per il Palazzo dei Conservatori e per quello Senatorio. Era al capezzale del vegliardo, quando ormai quasi novantenne si spense nella sua casa di Macel de' Corvi, a Roma, il 18 febbraio del 1564.

§§§§§§§

Io più volte ho sentito Michelagnolo ragionar e discorrer sopra l'amore, e udito poi da quelli che si trovaron presenti, lui non altrimenti dell'amor parlare, di quel che appresso di Platone scritto si legge.

Sono parole di Ascanio Condivi, allievo di Michelangelo, che di lui pubblicò nel 1553 una biografia scritta, come si sa, quasi sotto dettatura del Maestro. E davvero platonico, nel senso più alto del termine, fu lo spirituale rapporto dell'artista con Vittoria Colonna, **d9** da lui definita in una celebre poesia "donna leggiadra, altera e diva": un rapporto scandito ancora una volta da bellissimi omaggi, fossero essi disegni o rime stilate in meravigliosa grafia.

*Non pur d'argento o d'oro
vinto dal foco esser po' piena aspetta,
vota d'opra prefetta,
la forma, che sol fratta il tragge fora;
tal io, col foco ancora
d'amor dentro ristoro
il desir voto di beltà infinita,
di coste' ch'i' adoro,
anima e cor della mie fragil vita.
Alta donna e gradita
In me discende per sì brevi spazi,
c'a trarla fuor convien mi rompa e strazi.*

Della fisionomia complessa e della interessante biografia di Vittoria Colonna, moglie di quel Ferdinando Francesco d'Avalos, marchese di Pescara, che morì nel 1525 in seguito alle ferite riportate nella battaglia di Pavia, si potrebbe parlare davvero a lungo, anche per fermare la differenza tra la sua giovinezza di colta signora immersa nelle cose del mondo e gli anni della vedovanza durante i quali la marchesa di Pescara si rese senza dubbio partecipe delle inquietudini religiose del suo tempo e fu interprete travagliata di certe aspirazioni riformistiche che la portarono a contatti con il Cardinal Pole, e con Giovanni Valdès e Bernardo Ochino.

Divenuta musa dello spiritualismo cinquecentesco, nel segno della fede cattolica e della filosofia platonica, piacque tanto ai contemporanei proprio perché i suoi versi arieggiavano Petrarca, ma altresì traducevano le sue credenze ideali e religiose con una potenza composta che allora suscitò molti entusiasmi, ma che oggi può apparire distante, se non glaciale. Riprendendo alcune delle esemplari definizioni con le quali Luigi Baldacci condensa la sua riflessione critica sulla donna di lettere, non si può non consentire con lui quando dice che "la figura e la portata di Vittoria Colonna si esauriscono interamente nel secolo in cui ella visse e del quale la sua opera fu espressione sommamente indicativa".

La prima edizione delle sue *Rime* venne pubblicata a Parma nel 1538. Come ricorda Carlo Dionisotti, si trattava della "prima raccolta a stampa apparsa in Italia di rime d'una donna, col suo proprio nome, e fu come una

scintilla caduta nella paglia. Non meno di quattro edizioni di quelle rime apparvero l'anno dopo, e non meno di quattordici, senza contare le antologie, fra il 1540 e il 1560". Fu proprio il successo editoriale a fare di Vittoria Colonna una sorta di battistrada del fenomeno delle donne poetesse che caratterizza la letteratura italiana di metà Cinquecento.

Il fascino del personaggio, forse anche per il celebre rapporto che legò Vittoria a Michelangelo, era destinato a durare nei secoli, e durevolmente influenzato ne fu il Maestro, come traspare anche dallo splendido disegno **d10** (ora al British Museum) con la struggente immagine del Cristo vivo sulla croce, che fu uno dei suoi doni all'amica. Della quale pianse amaramente e si può dire per sempre la scomparsa:

Per la costei morte più tempo se ne stette sbigotito e come insensato.

Così registra fedelmente il Condivi.

§§§§§§§§

Sincere amicizie attraversano dunque la vita di questo grande di cui tanto spesso si ricorda la volontà di vivere, ma soprattutto di lavorare, da solo. Ma occorre interpretare questo desiderio di solitudine come esigenza di profonda concentrazione; e in verità Michelangelo tentò con ogni mezzo di lavorare senza aiutante alcuno anche nell'impresa che occupò tanta parte della sua vita, e che fu per lui occasione di turbamento estremo e ossessione. L'artista la definì, una volta di più attraverso le parole del Condivi, la "tragedia della sepoltura", ed è la tormentata vicenda della costruzione della tomba del pontefice Giulio II. Il cardinale savonese Giuliano della Rovere era diventato papa con il nome di Giulio II, sullo scorcio del 1503, e già due anni dopo esprimeva il desiderio di erigere per sé, nella Basilica di San Pietro, un monumento funebre senza confronti. L'incarico venne affidato a Michelangelo, richiamato per questa impresa da Firenze, in un momento di intensa progettazione e produzione artistica (sono gli anni dei tre *Tondi*, del *David*, del cartone per la *Battaglia di Cascina*, degli *Apostoli* per il Duomo di Firenze, della *Madonna di Bruges*). Michelangelo acconsentì tuttavia ai desideri faraonici del papa, e progettò un grandioso mausoleo destinato ad essere eretto nella Basilica di San Pietro, alla quale si stavano contemporaneamente rivolgendo le attenzioni del pontefice, desideroso di rinnovare radicalmente la chiesa paleocristiana. Nelle intenzioni dell'artista e di Giulio II, il monumento avrebbe dovuto essere opera interamente di Michelangelo, e questa aspirazione è presente anche nelle versioni successive del progetto. Ma dopo aver spronato Michelangelo alla titanica impresa, Giulio II si ritrasse dall'impegno, causando nell'artista una cocente e mai rimarginata

delusione. Il progetto della tomba, dopo la morte di Giulio nel 1513, venne ripreso su stimolo degli eredi del pontefice, e in più versioni, che si susseguirono per oltre vent'anni. Si assiste ad una progressiva riduzione delle ambizioni, finché un contratto del 1532 prevede la collocazione dell'opera non più nella Basilica vaticana, ma nella chiesa di San Pietro in Vincoli. **d11** Michelangelo continua tuttavia a dimostrare la propria volontà di realizzare l'opera sostanzialmente da solo; e a questo scopo esegue, distribuite nel tempo, alcune celeberrime sculture. Basta pensare ai due *Prigioni* approdati alla corte francese di Francesco I, ma destinati in origine alla tomba del papa; o alla *Vittoria*, **d12** forse ritratto criptico di Tommaso Cavalieri, oggi in Palazzo Vecchio. Finalmente, all'altezza del 1542, si stipula il contratto per la versione del monumento che verrà portata a termine: è nell'ottobre di quell'anno una drammatica lettera scritta da Michelangelo, mentre stava per accingersi ad affrescare la Cappella Paolina in Vaticano, a un destinatario non chiaramente identificato, lettera dedicata quasi per intero a un'appassionata autodifesa a proposito della storia infinita della tomba. In questa lettera si legge:

Io mi truovo aver perduto tutta la mia giovinezza, legato a questa sepoltura.

§§§§§§§

La lunga e assai travagliata vicenda si risolse dunque in maniera opposta a quanto era accaduto per la decorazione della Volta della Cappella Sistina, l'impresa colossale affidata a Michelangelo da Giulio II nel 1508, causa della prima brusca interruzione al lavoro per la tomba. Accingendosi a una fatica per lui insolita come quella di affrescare centinaia di metri quadrati, Michelangelo, consigliato in questo senso anche dal pontefice, cercò in un primo momento di coinvolgere nella decorazione della Volta una serie di colleghi fiorentini, alcuni dei quali erano stati suoi sodali, e nella bottega ghirlandaiesca e nel Giardino di San Marco. Il prestigio dell'impresa era tale che anche artisti provenienti da altre tradizioni figurative e con altre provenienze geografiche sentirono il bisogno di offrirsi a Michelangelo come collaboratori: ma ben presto apparve chiaro che la calata degli artisti sui ponteggi della Sistina non poteva avere che un cattivo esito - e Granacci, Bugiardini e gli altri furono rimandati nelle loro città.

Sugli ardui ponteggi Michelangelo è ormai solo; e, in un momento d'umor nero, scrive per un amico pistoiese un sonetto caudato, **d13** reso celebre dalla caricatura di se stesso che vi disegna in margine. Per descrivere la posizione terribile, innaturale che è costretto a tenere, l'artista mette insieme versi di risentita asprezza (non facili da comprendersi a prima lettura. Approfittiamo dunque della parafrasi che ne fece il Girardi:

In questo stento m'è già cresciuto un gozzo simile a quello che hanno i gatti in Lombardia, o in non so che altro paese, per l'acqua che bevono: ché il ventre mi si solleva a forza in modo ch'io lo sento quasi appiccato alla gola. La barba ho rivolta al cielo, il capo riverso sulla schiena, il petto arcuato, come d'arpia; e il pennello, sgocciolandomi sul viso, me lo rende come un pavimento riccamente decorato. I lombi mi sono entrati nella pancia, e appiattisco il sedere [ne faccio schiena] per controbilanciare il peso del corpo tutto riverso; non vedo dove metto i piedi. La pelle sul davanti mi s'allunga; dietro invece mi s'accartoccia; sicché mi tendo come un arco di Sorìa. In questa posizione anche la mente non può che dar giudizi strani e fallaci; ché mal si colpisce il bersaglio con una cerbottana torta. Sicché, Giovanni, se la mia è una pittura da morto, difendila; e difendi il mio onore: ché io non sono in luogo adatto per lavorare bene, tanto più che non sono pittore.

Ecco ora, con il suo impeto amaro, il sonetto:

*I' ho già fatto un gozzo in questo stento,
come fa l'acqua a' gatti in Lombardia
o ver d'altro paese che si sia,
c'a forza 'l ventre appicca sotto 'l mento.*

*La barba al cielo, e la memoria sento
in sullo scrigno, e 'l petto fo d'arpia,
e 'l pennel sopra 'l viso tuttavia
mel fa, gocciando, un ricco pavimento.*

*E' lombi entrati mi son nella peccia,
e fo del cul per contrapeso groppa,
e' passi senza gli occhi muovo invano.*

*Dinanzi mi s'allunga la corteccia,
e per piegarsi adietro si ragroppa,
e tendomi com'arco soriano.*

*Però fallace e strano
Surge il iuditio che la mente porta,
ché mal si tra' per cerbottana torta.*

*La mia pittura morta
Difendi orma', Giovanni, e 'l mio onore,
non sendo in loco bon, né io pittore.*

“Né io pittore”: Michelangelo continua a ripetere di essere uno scultore, e sempre continuerà a definirsi tale, per tutta la durata della nuova, straordinaria commissione pittorica. Eppure sta di fatto che riesce a portare a fine, tra i progetti più complessi e grandiosi, le opere pittoriche, mentre il suo lavoro di scultore può diventare il travaglio di una vita - la tomba di Giulio II - o nascondere, dietro la sublimità del capolavoro, l'amarezza della rinuncia a più elaborati propositi - e qui l'esempio più alto è quello della Sagrestia Nuova, come stiamo per raccontare.

§§§§§§§

Ma torniamo a Firenze, per un altro, importante, appunto biografico. Figuriamoci di arrivare in Piazza San Lorenzo, lasciandoci alle spalle Palazzo Medici Riccardi: si riesce a cogliere con un solo colpo d'occhio, in una prospettiva sufficiente anche se ridotta dalla barriera infestante delle bancarelle del Mercato, l'imponente complesso architettonico della fabbrica di San Lorenzo. I rapporti di Michelangelo con questa struttura contrassegnano la sua attività fiorentina di architetto, in una storia fatta di rapporti ufficiali intrapresi ed interrotti, di amicizie a volte tradite, di prolungate soste, per cavar marmi, a Pietrasanta e a Seravezza; ma soprattutto di una tensione estetica destinata a sfociare o in progetti non attuati o in capolavori supremi. Una lunga vicenda, che dal 1516 tenne l'artista costantemente impegnato fino al 1534, anno della sua partenza senza ritorno per Roma.

Nel marzo del 1513 Giovanni dei Medici, figlio di Lorenzo il Magnifico, divenne papa, assumendo il nome di Leone X. Due anni e mezzo dopo, tornato in solenne visita alla città natale, decise di indire un concorso per dotare di facciata San Lorenzo, l'incompiuta basilica brunelleschiana patrocinata dai Medici sin dalla fondazione (avvenuta nel 1421) e luogo deputato per le loro sepolture.

Michelangelo aveva una profonda ammirazione per il genio di Filippo Brunelleschi e senza dubbio lo attirò la possibilità di fare un intervento su un'opera dell'autore della Cupola di Santa Maria del Fiore; la proposta di Leone X cadeva per di più in un momento in cui l'artista sembrava volgere una particolare attenzione ai problemi della composizione architettonica. Protagonisti della vicenda furono all'inizio, accanto a Michelangelo, Antonio e Giuliano da Sangallo, Jacopo Sansovino, lo stesso Raffaello; mentre Baccio d'Agnolo sostenne finché poté, con modestia, un suo ruolo di comprimario. Sembra comunque ragionevole ipotizzare che in un primo momento a Michelangelo fosse affidato soltanto il compito di sovrintendere alla decorazione scultorea, mentre Jacopo Sansovino procedeva a far eseguire a Baccio d'Agnolo un modello ligneo per la facciata, molto apprezzato sul momento, e oggi perduto. Nel corso dell'anno 1516, la

contesa per una così prestigiosa commissione vedeva schierati da una parte Antonio e Giuliano da Sangallo, Raffaello, Sansovino; dall'altra Michelangelo, che strinse astutamente un patto di collaborazione con Baccio d'Agnolo, senza dubbio il meno pericoloso dei suoi antagonisti, tanto che non fu difficile in seguito liberarsene.

Seguirono complicate manovre da parte di Michelangelo, come testimonia la corrispondenza di quei mesi di Domenico Buoninsegni, segretario del papa; finché, nell'autunno del 1516, il Buonarroti ottenne da Leone X l'incarico anche per la progettazione architettonica della facciata. Nel dicembre di quell'anno si recò a Roma per presentare un primo disegno, che fu approvato; nei primi mesi del 1517 Baccio realizzò su quel disegno un modello ligneo, ma Michelangelo dichiarò che erano state del tutto fraintese le sue idee; e in una lettera del 20 marzo lo definì una "cosa da fanciugli"; il 27 marzo gli fu affidata la responsabilità totale del progetto, e Baccio fu tolto di mezzo con l'accusa, probabilmente infondata ma certo da lui fieramente smentita, di comportamento ipocrita e scorretto. Nella lettera del 2 maggio a Buoninsegni, famosa fra le molte inviate in quei mesi al segretario del papa, Michelangelo, commentando il nuovo modello d'argilla che aveva nel frattempo preparato, chiede fiducia, libertà e denaro, giacché a lui *basta l'animo far questa opera della facciata di San Lorenzo, che sia, d'architectura e di schultura, lo specchio di tucta Italia...*

Nel giugno fu liquidato anche il Sansovino, che lasciò il campo non senza pronunciare e scrivere invettive le più pesanti.

A queste premesse talvolta poco onorevoli, che ancora una volta dimostrano però la forza dirompente e di necessità solitaria del genio, seguì, ora che Michelangelo era finalmente riuscito a liberarsi dei concorrenti, una eccezionale soluzione del problema che sempre assillava gli architetti del Rinascimento, quando si dovevano applicare correttamente gli ordini classici alle facciate irregolari delle chiese a pianta basilicale. Michelangelo affrontò infatti la questione nascondendo, e facendo dimenticare, la struttura esterna della chiesa dietro lo scenario laico di uno splendido palazzo privato. **d14**

La progettazione generale della facciata attraversò tre fasi principali, tutte e tre rintracciabili in tre disegni della collezione della Casa Buonarroti: a cominciare dal momento ancora incerto ma pieno di ardimenti, individuabile nel disegno consegnato al pontefice nel dicembre del 1516, probabilmente esemplificato nel grande foglio inventariato 45 A ("primo progetto"); continuando col proposito espresso, a distanza di un mese o poco più, dal disegno 47 A ("secondo progetto"); fino a giungere, nella primavera del 1517, all'immagine ormai nettamente precisata del foglio 43 A, con ogni verosimiglianza tradotto nel grande modello ligneo (attualmente esposto nel museo di Casa Buonarroti) che, terminato verso la

fine dell'anno, dopo una lunga malattia dell'artista che bloccò i lavori, rispecchia abbastanza fedelmente il passaggio dalla fase progettuale all'iter esecutivo, fissato nel contratto stipulato tra Leone X e l'artista il 19 gennaio 1518 ("terzo progetto").

Nei due anni che seguono, 1518 e 1519, l'artista passa gran parte del suo tempo a estrarre marmi dalle cave di Pietrasanta e di Seravezza; il 10 marzo 1520 egli stesso registra la rescissione del contratto, anche se solo per quanto concerne la fornitura del marmo, e il materiale fino ad allora raccolto viene destinato a pavimentare la chiesa di Santa Maria del Fiore. Ma l'attività del cantiere continua, pur se a rilento, e se ne hanno testimonianze certe fino all'aprile del 1521. In quell'anno morì Leone X; dopo il breve pontificato del suo successore, Adriano VI, nel novembre del 1523 divenne papa Clemente VII, anche lui proveniente dalla famiglia dei Medici, che palesò più di una volta l'intenzione di riprendere i lavori della facciata. Soltanto la sua morte (1534) esaurì per sempre ogni possibilità di realizzare il grande e tormentato progetto.

§§§§§§

Pur dolente e adirato per gli anni spesi e le fatiche invano durate, Michelangelo già dal settembre del 1519 aveva rivolto le sue cure a un nuovo incarico, anche questa volta commissionato da Leone X.

Nel maggio di quell'anno era morto Lorenzo duca di Urbino, e tre anni prima si era spento Giuliano duca di Nemours, rispettivamente nipote e fratello del papa. Fu questo duplice lutto a distogliere lo sguardo di Leone X dalla facciata, celebrante la potenza dei vivi, verso la realizzazione di una nuova cappella di famiglia, da collocarsi alla fine del transetto della Basilica di San Lorenzo, per dare un asilo decoroso anche ai defunti delle ultime generazioni medicee. Questa seconda cappella, oggi famosa nel mondo col nome di Sagrestia Nuova **d15** e considerata uno dei punti alti di una carriera artistica sovrumana, doveva essere, nelle intenzioni del committente, non più che una replica della Sagrestia Vecchia, il possente monumento sepolcrale degli avi della famiglia progettato dal Brunelleschi all'estremità opposta del transetto. Ma il nuovo incarico coincideva con un momento drammatico nella vita dell'artista: non era risolta la storia travagliata della tomba di Giulio II, anche se Michelangelo aveva eseguito, come abbiamo visto, alcune statue ad essa destinate; e il *Cristo portacroce* realizzato per la chiesa di Santa Maria sopra Minerva a Roma e le finestre inginocchiate di Palazzo Medici a Firenze non potevano certo controbilanciare l'amarezza per i molti ostacoli che di fatto avevano interrotto la costruzione della facciata di San Lorenzo. Lo straordinario impegno con il quale Michelangelo affrontò il nuovo lavoro, il mirabile processo evolutivo che lo contrassegnò e la novità degli esiti nascevano

anche dalla necessità di reagire a uno stato d'animo d'incertezza e di frustrazione.

La commissione per la Cappella Medici giunse contemporaneamente alla proposta di progettare, sempre all'interno del convento di San Lorenzo, una biblioteca dove conservare la ricca e preziosa raccolta di volumi iniziata da Cosimo il Vecchio dei Medici e notevolmente accresciuta da Lorenzo il Magnifico; ma Michelangelo, e anche questo non appare fatto casuale, scelse dapprima di concentrare la propria attenzione sul nuovo mausoleo. La cappella era destinata ad ospitare le tombe di Lorenzo il Magnifico, del fratello Giuliano, di Giuliano duca di Nemours e di Lorenzo duca di Urbino.

I lavori per le statue della cappella e per il complesso apparato decorativo delle pareti e della cupola, realizzato in marmo e in stucchi, impegnarono a lungo l'artista, per circa quindici anni. Attraverso una elaborazione come sempre complessa si delinea nella Sagrestia Nuova, con evidenza, il momento di passaggio tra il linguaggio classicamente decorativo della facciata di San Lorenzo e la conquistata parità di elementi architettonici e scultorei, caratteristica della Biblioteca Laurenziana. Il fascino unico della Sagrestia Nuova sta appunto nel suo drammatico, movimentato e precario equilibrio tra architettura e scultura.

Nelle intenzioni di Michelangelo, l'interno della cappella prevedeva un corredo scultoreo imponente, che fu eseguito solo in parte. Per esempio, non furono realizzate quattro figure virili accosciate, personificazioni dei Fiumi secondo l'antica iconografia già in uso fin dall'età ellenistica, che avrebbero dovuto essere collocate sul pavimento: di una di queste è ancora conservato, in Casa Buonarroti, un modello autografo di grandi dimensioni, **d16** testimonianza tra le più emozionanti di un intenso studio anatomico e di una mai sopita passione per la statuaria antica.

d17 (10 A)

L'impresa era enorme, tanto che l'artista fu costretto suo malgrado a servirsi di non pochi collaboratori, e non solo di scalpellini, ma anche di scultori come Silvio Cosini, Raffaello da Montelupo, Giovanni Angelo Montorsoli e perfino Giovanni da Udine, il grande specialista degli stucchi. Al momento della partenza di Michelangelo per Roma, nel 1534, erano state eseguite le statue a figura intera dei due duchi, le personificazioni delle quattro ore del giorno (*Il Giorno, La Notte, d18 L'Aurora, Il Crepuscolo*), e, destinati all'altare della cappella, la *Madonna col Bambino d19* e *San Cosma e San Damiano*. Di queste sculture soltanto le ultime due non sono autografe, essendo state realizzate, su progetto di Michelangelo, dal Montorsoli e da Raffaello da Montelupo. Tutte le opere rimasero per anni abbandonate sul pavimento della cappella, o addirittura nello studio dell'artista, in via Mozza: la morte del secondo papa Medici, Clemente VII, aveva infatti interrotto anche questa impresa medicea.

Intorno all'anno 1545, la cappella fu aperta, con le personificazioni delle quattro ore del giorno già al loro posto; ma bisognò giungere al 1559 perché la *Madonna* e i due santi venissero collocati sul "cassone" che da quell'anno ospitò le salme di Lorenzo il Magnifico e del fratello Giuliano. Nel 1563 la fiorentina Accademia del Disegno propose al duca Cosimo I, tramite il Vasari, di portare a compimento la decorazione della cappella, procedendo alla realizzazione di statue e dipinti di numerosi maestri, dal Cellini al Bronzino. Per fortuna, la proposta non fu accolta; forse, come suppone Paola Barocchi, per il tacito dissenso di Michelangelo.

Da questa storia lunga e tormentata, che comprende l'esecuzione di capolavori, ma anche progetti pensati e non realizzati, o realizzati solo in parte, la Sagrestia Nuova emerge oggi all'occhio del visitatore senza rivelarne traccia; giacché pietra serena e marmo concorrono a uno spettacolo di perfezione assoluta.

§§§§§§§§

La costruzione della Biblioteca Laurenziana, commissionata, come abbiamo visto, già nel 1519, ma non affrontata subito da Michelangelo impegnato nella Sagrestia Nuova, prese l'avvio solo a partire dal 1524, anche in seguito all'elezione di papa Clemente VII. Superati i problemi della scelta del luogo dove collocare, sempre all'interno del complesso laurenziano, il nuovo edificio, tra il 1524 e il 1525 furono eseguiti le fondamenta, i contrafforti esterni e l'impianto della sala di lettura. Nell'aprile del 1525 Clemente VII chiedeva per scritto all'artista di progettare, alla fine della sala di lettura, invece della prevista cappella, una "libreria secreta per tenere certi libri più pretiosi che gli altri"; ma questa "piccola libreria" non andò al di là del momento progettuale. Nell'autunno Michelangelo si dichiarò pronto a realizzare il vestibolo, anche se non era ancora risolto del tutto il problema dell'illuminazione. I lavori procedevano tuttavia alacramente; ma nell'estate e nell'autunno del 1526 intervennero difficoltà finanziarie da parte della committenza, e all'artista fu chiesto di limitare le spese. Ai problemi economici subentrò l'anno seguente la ben più grave calamità del Sacco di Roma; e Firenze affrontò la sua breve ed eroica esperienza repubblicana, che trovò in Michelangelo un deciso sostenitore. I lavori restarono bloccati, di fatto, fino al ritorno dei Medici nel 1530. Ma il cantiere si era fermato quando la sala di lettura era in gran parte compiuta, **d20** ad eccezione del soffitto, del pavimento e dell'arredo ligneo: la bicromia caratteristica della migliore tradizione fiorentina (pietra serena - intonaco bianco) non era stata ancora bagnata nel vivace colore del legno di tiglio e di pino dei banchi di lettura e del soffitto, destinato a rispecchiarsi nella terracotta bianca e rossa del pavimento. I banchi, pensati fin dal 1524 come elemento integrante dell'architettura della sala, furono infatti

"allogati" da Michelangelo agli intagliatori nel 1533. Nel settembre del 1534, poco prima della morte di Clemente VII, sei carpentieri erano al lavoro per i banchi, e sei per il soffitto, il cui progetto era stato però definito già nel 1526. A mirabile specchio del soffitto, il pavimento sarebbe stato eseguito molto più tardi, tra il 1549 e il 1554, su disegno del Tribolo.

Della progettazione, da parte del maestro, del vestibolo e del celebre scalone d'accesso alla sala di lettura rimangono numerose testimonianze grafiche sicuramente autografe, **d21** dalle quali si deduce con quanta forza l'impronta michelangelolesca rimanga nell'opera eseguita; la realizzazione di ricetto e scala costituisce però una vicenda davvero complicata, che qui si cita solo per ricordare che i lavori andarono avanti "per più di trent'anni, durante i quali si avvicendarono due committenti (Clemente VII e Cosimo I dei Medici), Michelangelo si trasferì definitivamente a Roma e altri artisti non autorizzati (come il Tribolo) oppure giustificati a intervenire (come l'Ammannati e il Vasari) proseguirono quanto lasciato incompiuto dal maestro". **d22**

Intanto, da Roma, Michelangelo non dava risposta alcuna a committenti e ad artisti che gli chiedevano lumi per la prosecuzione di quella fabbrica; si limitò a spedire, nel gennaio 1559, un piccolo modello di argilla per la scala, proponendo che "si facesse di legname", per un evidente richiamo all'arredo ligneo della sala di lettura. Ma Cosimo I preferì materiali più durevoli, e prescrisse all'Ammannati l'uso della pietra.

§§§§§§§

Nel 1534 Michelangelo parte per Roma per un viaggio senza ritorno, incalzato da una nuova commissione per la Cappella Sistina, a lui affidata nel 1533 da Clemente VII e alla morte di lui confermata dal suo successore, Paolo III. Nel 1536, a ventiquattro anni dalla conclusione della decorazione della Volta, l'artista, ormai più che sessantenne, affronta la parete dietro l'altare per comporre l'affresco del *Giudizio Finale*. Rimarrà solo, dinanzi a quel grande spazio. Nel *Giudizio* appare evidente l'abbandono di ogni forma di illusionismo: sono del tutto assenti le possenti scansioni della Volta, e l'azzurra forza del fondo di lapislazzuli nega e abolisce le serene conquiste prospettiche del Quattrocento. Nell'immensa scena, i corpi galleggiano pesantemente in aria a forza di muscoli, con un moto rotatorio ininterrotto e lento, e senza l'aiuto delle ali, eliminate persino negli angeli, con grave scandalo dei contemporanei. L'artista non più giovane si concede frequenti sprazzi di cupo sarcasmo: basti la citazione del celebre autoritratto, **d23** nella pelle scuoiata tenuta in mano da un San Bartolomeo che nelle fattezze rimanda al letterato Pietro Aretino, divenuto in quegli anni feroce avversario di Michelangelo. Non si contano le violazioni all'iconografia tradizionale dei giudizi universali: una delle più evidenti è l'inserzione della

barca di Caronte, il mitologico traghettatore delle anime che Michelangelo riprende dalla *Divina Commedia*, il poema da lui sommamente amato.

Quando, il primo di novembre del 1541, l'opera venne inaugurata, fu enorme lo sconcerto e innumerevoli le critiche, rivolte soprattutto alle anomalie iconografiche di cui già si è fatto cenno e al grande numero di figure nude. Paolo IV giunse a definire il *Giudizio* "una stufa di nudi", una "porcheria luterana". L'opera rischiò la distruzione totale, ma la fama di Michelangelo fece sì che il danno si limitasse alla copertura delle nudità e alla distruzione o al rifacimento di qualche figura. Ciò avvenne per l'intervento di Daniele da Volterra, allievo e amico di Michelangelo, che in questo modo contribuì, forse volontariamente, al salvataggio del capolavoro. Si era nel 1565, appena un anno dalla morte dell'artista.

§§§§§§§§

E proprio con un momento estremo della vecchiaia del Maestro si conclude di necessità un discorso che oscilla tra vicenda artistica e biografia degli affetti. Il 28 dicembre del 1563, a meno di due mesi dalla morte, Michelangelo scrisse di propria mano al nipote prediletto la sua ultima lettera autografa:

Lionardo, ebbi la tua ultima con dodici marzolini begli e buoni: te ne ringratio, rallegrandomi del vostro buon essere, e 'l simile è di me. E avendo ricevuto pel passato più tua, e non avendo risposto, è mancato perché la mano non mi serve; però da ora inanzi farò scrivere altri e io soctoscriverò. Altro non m'achade.

Testimonianza finale di una lunga corrispondenza fatta, dalla parte dello zio, di consigli, rimbrotti, e partecipe affetto, la lettera si cita con commozione per la gratitudine che vi si esprime per un dono in verità modesto (piccoli caci di delicato sapore), ma soprattutto per la sensazione di abbandono e di solitudine che rimanda la frase *Altro non m'achade*, alla fine di una lettera nella quale in verità non accade niente. È un genere di solitudine poco indagato dai biografi e dagli studiosi di Michelangelo: la solitudine umile, senza scampo, della vecchiaia. Un tratto ancora chiaro e incisivo, ma pendente con evidenza verso il basso caratterizza le poche righe che la compongono. Si tratta di un foglio di particolare rilevanza biografica, anche perché reca, da parte del vecchio artista, la mesta previsione di poter soltanto, da quel momento in poi, firmare messaggi scritti da altri per lui.

Infatti, la lettera successiva da Roma giunta a Leonardo un mese e mezzo dopo (14 febbraio 1564) portava notizie ormai allarmanti, vergate però dalla mano dell'amico fedele Daniele da Volterra. La lettera era stata

spedita da Diomede Leoni, che con Tommaso Cavalieri e con lo stesso Daniele assisté Michelangelo negli ultimi mesi di vita. Nel biglietto di accompagnamento, il Leoni traccia un affettuoso ritratto dell'infermo, che ancora non vuol tralasciare le abitudini giornalieri:

...poco fa lo lassai levato, con buon sentimento et conoscenza, ma molto gravato da una continua sonnolentia; la quale per voler cacciar via... volle far prova di cavalcare, secondo il suo solito di ogni sera quando fa buon tempo; ma il freddo de la stagione et la sua debolezza di testa et di gambe lo impedirono, et così se ne ritornò al foco, assentato in una sedia, dove sta molto più volentieri che in letto.

A Michelangelo restavano appena quattro giorni di vita, quando appose a questa lettera una sua firma irregolare, debole, stentata, con la quale sottoscriveva di proprio pugno il desiderio di rivedere per l'ultima volta il nipote. Si sa che così non avvenne: quando Leonardo giunse a Roma, il grande zio era morto da qualche giorno e gli erano stati tributati solenni onori funebri ai Santi Apostoli; l'unico erede poté così mettere in atto il famoso trafugamento della salma, che, trasportata a Firenze, come sappiamo dal Vasari, a guisa di "mercanzia", ricevette l'omaggio degli artisti e della città in San Lorenzo, per trovare poi, secondo il desiderio che così spesso affiora nel carteggio di Michelangelo, definitiva sepoltura in Santa Croce.

Elenco immagini

1. Giuliano Bugiardini, *Ritratto di Michelangelo*, Firenze, Casa Buonarroti
2. Michelangelo, *Pietà*, Firenze, Museo dell'Opera del Duomo
3. Artista del XVI secolo, *Ritratto di Cassandra Ridolfi*, Firenze, Casa Buonarroti
4. Giuliano Finelli, *Ritratto di Michelangelo Buonarroti il Giovane*, Firenze, Casa Buonarroti
5. Michelangelo, *Madonna della scala*, Firenze, Casa Buonarroti
6. Michelangelo, *Battaglia dei centauri*, Firenze, Casa Buonarroti
7. Michelangelo, *Epifania*, Londra, British Museum
8. Michelangelo, *Ratto di Ganimede*, disegno per Tommaso de' Cavalieri, Cambridge (Mass.), Fogg Art M.
9. Sebastiano del Piombo, *Ritratto di Vittoria Colonna come Artemisia*, Leeds, Collezione Harewood
10. Michelangelo, *Crocifisso*, Londra, British Museum
11. Michelangelo, *Tomba di Giulio II*, Roma, San Pietro in Vincoli
12. Michelangelo, *Vittoria*, Firenze, Palazzo Vecchio
13. Michelangelo, *Sonetto con autoritratto ironico*, Firenze, Archivio Buonarroti
14. *Modello per la facciata di San Lorenzo* (su progetto di Michelangelo), Firenze, Casa Buonarroti
15. Sagrestia Nuova di San Lorenzo, Firenze
16. Michelangelo, *Dio fluviale*, Firenze, Casa Buonarroti
17. Michelangelo, 10 A
18. Michelangelo, *La Notte*, Firenze, Sagrestia Nuova di San Lorenzo
19. Michelangelo, *Madonna col Bambino*, Firenze, Sagrestia Nuova di San Lorenzo
20. Biblioteca Laurenziana, sala di lettura
21. Michelangelo, *Studi di scale per il Ricetto della Biblioteca Laurenziana*, Firenze, Casa Buonarroti
22. Ricetto della Biblioteca Laurenziana
23. Michelangelo, *Autoritratto (?)*, particolare dal *Giudizio Universale*, Città del Vaticano, Cappella Sistina